

A moral da história

Na literatura sobre a por vezes difícil relação entre a arte e a moralidade, há obras que são recorrentemente invocadas como exemplos de trabalhos que aliam a excelência artística à repulsa moral. A condenação moral pode dever-se, em primeiro lugar, à mensagem do autor ou ao jogo de referências por ele promovido, remetendo para concepções morais que são, no mínimo, discutíveis. *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, é um caso insigne deste género e é tão comum louvar a inovação e apuro formais do documentário como denunciar a mácula ética do seu conteúdo e a sua celebração empenhada do nazismo. Nesse sentido, *Triunfo da Vontade* coloca, desde logo, um primeiro problema importante para a compreensão deste tema e que consiste na possibilidade ou impossibilidade de separar aquilo que aparenta ser o invólucro formal da obra e o significado que esta veicula. Outro exemplo tradicional de obras maculadas por um defeito ético é dado pelos *Cantos* de Ezra Pound e pelo seu evidente anti-semitismo, de que também enfermarão alguns dos jogos alegóricos patentes ao longo de *O Anel do Nibelungo*, de Richard Wagner. A personagem do anão Mime, por exemplo, era descrita por Wagner como “judeu” e a eliminação deste traíçoeiro preceptor às mãos da criança-herói Siegfried, no 2º acto de *Siegfried*, é saudada como uma emancipação e como a vitória de uma força pura sobre o artil e a manha representados por Mime. Não é difícil assistir aos dois primeiros actos de *Siegfried* com a sensação de que algo de premonitório rodeia o drama musical. A descrição incontrolada da violência sexual e da misoginia nas obras do Marquês de Sade é outro dos casos normalmente invocados, nomeadamente, através de *Justine* que, apesar do seu final *redentor*, pertence há muito à galeria das obras infames. A celebração dos actos do Ku Klux Klan e a perspectiva claramente racista sobre a fundação dos Estados Unidos

em *Nascimento de uma Nação*, de David W. Griffith, onde não falta sequer a cena de linchamento de um negro, é outro exemplo recorrente, tanto mais pertinente quanto é reconhecida a sua importância seminal no estabelecimento de alguns dos princípios básicos da gramática cinematográfica.

Estas são obras condenadas porque aquilo que nelas é, no mínimo, moralmente suspeito faz parte do caderno de intenções com que o autor projectou a obra, e é este grupo que encerra a grande maioria dos exemplos de obras malditas pela crítica moral. Mas há um segundo grupo de casos em que o carácter moralmente dúbio da obra não advém directamente da personalidade do seu autor. Trata-se aqui de obras que encerram, no todo ou em parte, opções formais que são denunciadas como moralmente erradas. Em 1959, Gillo Pontecorvo dirigia o filme *Kapo* sobre as estratégias de sobrevivência da adolescente judia Edith, num campo de concentração nazi. Uma sequência do filme ficou célebre: uma das prisioneiras do campo suicida-se, atirando-se para o arame farpado electrificado que rodeava o campo. Pontecorvo executa, então, um *travelling* sobre o corpo morto da prisioneira, que mereceria este comentário da parte de Jacques Rivette, num artigo intitulado “Sobre a abjecção” (*Cahiers du Cinéma*, nº120): “O homem que decide, num momento como esse, fazer um *travelling* para enquadrar o cadáver em *contre-plongée*, tendo o cuidado de inscrever a mão levantada num ângulo do seu enquadramento final [...] não tem direito senão a um profundo desprezo”. Com esse comentário, Rivette retomava a célebre frase de Jean-Luc Godard, segundo a qual “os *travellings* são uma questão moral”, condenando assim a obscenidade da “estetização do horror” dentro de uma linha de raciocínio semelhante à de Claude Lanzmann, autor do célebre documentário *Shoah*.

Há ainda um terceiro grupo de obras que apresentam problemas éticos complexos e que se tornam objectos, por assim dizer, ansiosos, na medida em que a

ausência, propositada ou não, de uma posição clara por parte do autor, lança a dúvida sobre o tipo de mensagem que está a ser transmitido. Considere-se a sequência final de *A estranha em mim* (2007), de Neil Jordan, em que a personagem de Jodie Foster executa a sangue-frio os membros do gang que assassinou o seu marido, substituindo-se a uma justiça oficial que é desacreditada pelo próprio polícia representado por Terrence Howard. Ou o final simbolicamente saturado de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, no qual o acordo final entre a classe dos pensadores e a classe dos trabalhadores é firmado à porta da catedral, apontando para uma solução corporativa para a luta de classes, algo que não deixa de recordar aquilo que viria a ser ensaiado pelas ditaduras novecentistas do Sul da Europa.

Todos estes casos confluem para uma questão importante: será que uma falha ética numa obra de arte constitui necessariamente uma mácula estética? Muitos autores advogam que a remoção dos defeitos morais de uma obra torná-la-ia também melhor do ponto de vista estético; a dificuldade em perceber como é que essa *purificação* ética pode tornar a obra melhor também do ponto de vista estético, leva a que outros autores optem por manter separadas as questões artísticas e morais; a dificuldade em defender universalmente a possibilidade da separação desses dois domínios leva a que ainda outros autores optem por inscrever a intenção moral da obra, por mais dúbia ou repulsiva, no quadro de condições da compreensão da obra. Estas três posições consagram três respostas clássicas à questão de determinar a relação entre qualidades morais e qualidades artísticas numa obra de arte: o autonomismo, o eticismo e o imoralismo. Vejamos quais são os seus argumentos.

1. O autonomismo

O autonomismo defende a clara demarcação entre o plano moral e o plano estético na avaliação e experiência da obra de arte. A sua origem histórica está profundamente ligada à emergência do conceito setecentista de “desinteresse”, provavelmente a categoria mais presente na estética moderna e contemporânea. A sua marca está patente em todas as teorias da experiência ou atitude estética e nela se alicerçam teorias tão díspares como as de Kant, Schopenhauer, Croce, Bergson, Bullough ou Stolnitz. Ela está mesmo activa naqueles que dela suspeitam, como os autores marxistas. Basicamente, o desinteresse permite a crença na existência de um modo específico de atenção, que reservamos para a percepção de obras de arte, as quais, porque “autónomas” e “auto-suficientes”, pedem-nos que as abordemos em dessintonia com aquilo que nos sucede na vida real. Foi, de facto, a noção de desinteresse que permitiu pensar o fenómeno artístico como específico, como um objecto próprio à espera de um método exclusivo de abordagem, resgatando-o a perspectivas *interessadas* como as que insistem em estabelecer o valor da arte na sua iconicidade, ou na sua valência cognitiva, moral, social, ou política. Pelo desinteresse, pretende-se que a arte nos conduza a um domínio que pode chamar, exclusivamente, de seu.

A origem da entrada do termo no jargão da estética é disputada por ingleses e franceses. Numa nota ao célebre artigo de Stolnitz (1961) sobre as origens do desinteresse estético, Rémy Saisselin fazia radicar a questão na discussão entre jansenistas e jesuítas sobre o tema “pode o homem amar a Deus desinteressadamente?”, o qual facilmente se transformava em “pode o homem amar a Deus por si só, e não devido aos seus objectivos egoístas?” A questão iria interessar Leibniz, que condensaria a sua posição, em carta enviada em 1697 ao amigo escocês Burnet, sob a fórmula bem expressiva de “amare est felicitate alterius delectari”, “trouver son plaisir dans la félicité d’autrui”. Este facto é relevante e voltaremos a ele mais tarde: o desinteresse, enquanto

categoria filosófica moderna, nasce ligado à ambição daquilo que poderíamos chamar um desejo de se abandonar ao outro; na carta a Burnet, Leibniz prosseguia: “todas as coisas que desejamos por elas mesmas, e sem qualquer ponta de interesse, são de natureza a nos proporcionarem prazer pelas suas excelentes qualidades, de tal modo que a felicidade do objecto amado entre na nossa.”. O desinteresse é visto, então, como condição para essa entrega a um afecto maior, uma suspensão suficientemente prolongada das nossas circunstâncias para acesso a um grau maior de atenção. Os *Dialogues sur le quiétisme*, de La Bruyère, reforçariam esta acepção. Um dos exercícios propostos nessa obra consistia na *oraison de simple regard*, pela qual o agente se afastaria da *propriété* e da *activité*, que caracteriza a sua vida real, abandonando-se progressivamente a Deus até que ele “o movesse”. O zelo gaulês de Saisselin, porém, levá-lo-ia a persistir na matriz exclusivamente francesa do tema, ao ponto de defender que, a este respeito, os autores setecentistas ingleses, e, em particular, Hume, não fizeram mais do que “repetir Du Bos e Fontenelle, com algumas variações e críticas”. Ainda mais espantosamente, Saisselin pretende que La Rochefoucauld terá escrito “um ensaio sobre o gosto no século XVII que contém tudo o que sobre o tema seria dito no século XVIII.”

Polêmicas anglo-francesas à parte, e constatando que a matriz ética e religiosa do tema é evidente, a verdade é que a categoria do desinteresse desenvolveu-se mais sistematicamente em Inglaterra, muito devido ao impulso suscitado pelas reacções setecentistas de autores como Lorde Shaftesbury contra a tradição de egoísmo ético e instrumentalismo religioso encetada por Hobbes. Ainda que admitindo perfeitamente a origem religiosa e continental do termo, o desinteresse inglês foi sendo apurado em oposição à tese segundo a qual todo o agente ético se encontra motivado, em primeiro lugar, por um desejo de bem-estar exclusivamente privado. Os argumentos de

Shaftesbury a este respeito são seminais, porque sem eles e sem um pequeno desvio por eles permitido, a noção de desinteresse provavelmente nunca teria sido adoptada ao nível da teoria da arte. É que o desinteresse de Shaftesbury não se opõe ao interesse egoísta ético, significando uma propensão ou tendência para um comportamento altruísta ou que vise a promoção do bem estar-social. Assume, antes, uma conotação negativa ou intransitiva: a de “não se estar motivado por um auto-interesse”: “um homem não pode ser virtuoso se se dirige por amor à recompensa. (...) [A]ssim que ele tiver qualquer afecção em relação ao que é moralmente bom por si só, e estiver em condições de gostar desse bem por si só, (...) então, e só então, ele será bom e virtuoso, em determinado grau” (Shaftesbury). O desinteresse torna-se, assim, barragem a uma atitude ética instrumental e consequencialista. Mas, espantosamente, Shaftesbury não confunde neste passo seminal o desinteresse com benevolência. É um apagamento das circunstâncias e a entrada num estado expectante. É um exercício de abstracção pessoal e de espera, à maneira dos platonistas de Cambridge, que Shaftesbury tanto apreciava, e para quem a vida moral não consistia numa questão de articulação activa de crenças e desejos com vista à prossecução de intenções, mas antes num “gostar” ou “amar” a “visão ou contemplação” da virtude. Daqui até à comparação entre o homem virtuoso e o espectador de arte, basta um passo. E Shaftesbury dá-lo: “[A mente] encontra um feio e um bonito, um harmonioso e um dissonante, tão verdadeiros e reais aqui como em quaisquer números musicais ou como nas formas exteriores ou representações de coisas sensíveis.” E é assim que a virtude se torna “nada mais do que o amor pela ordem e pela beleza.”

Neste estado expectante encontra-se, já, tudo o que os sucessores britânicos de Shaftesbury irão extrair como característico do conceito de desinteresse, nomeadamente:

- o desprezo militante por qualquer intuito de posse ou de “ganho” ou de uso da obra de arte, pois isso seria golpear a membrana que, por desinteresse, nos isola num acto de pura contemplação;

- a estabilidade própria da contemplação desinteressada, que se deve à extirpação de um “apetite” perturbador que possa afectar este encontro;

- o levantamento, por parte de Francis Hutcheson, de um requisito doravante fundamental: a exclusão de qualquer conhecimento sobre o objecto, pois também o entendimento está interessado na aquisição séria de conhecimento ao passo que a imaginação é “inocente”; logo, o prazer cognitivo e intelectual que podemos derivar de uma experiência estética não passa, sob o filtro do desinteresse, disso mesmo: uma derivação completamente diferente da ligação puramente perceptiva com o “belo”;

- a sugestão, introduzida por Burke e muito desenvolvida por Edward Bullough (e à qual voltaremos), segundo a qual o desinteresse marca também uma espécie de distanciamento em relação ao conteúdo do objecto, como se o afastamento face às nossas circunstâncias implicasse uma rejeição, à partida, do reencontro dessas circunstâncias naquilo que o objecto pode comunicar: “Quando o perigo ou a dor nos pressionam de perto, são incapazes de proporcionar qualquer deleite (...) contudo, a uma certa distância, elas tornam-se deleitáveis.” (Burke, 1757) De facto, a progressiva entronização do desinteresse segue a par com a tendência filosófica para a prescrição. Pretende-se, designadamente, isolar tudo aquilo em que a arte não deve tocar, ou deve tocar com cuidado, a saber, tudo o que pode despertar auto-preocupação ou tudo aquilo que devolva o espectador a si próprio. Shaftesbury menciona os “desejos prementes” de ordem económica ou sensual; Burke proscree o “simplesmente terrível”; Bullough alerta para o perigo das alusões às funções orgânicas do corpo. (Por outro lado, como é evidente, se a arte deve permitir um certo escape do espectador, como sublinha

Shaftesbury, surge a hipótese de saber se essa fuga não se fará mais facilmente através de objectos que, ainda que não totalmente “ofensivos” – pois o ofendido também é um interessado -, se proponham como desalinhados em relação ao *modus vivendi* do espectador. O que permitiria explicar muita coisa na história da arte.)

E no entanto, não se poderia falar ainda de uma plena elucidação do conceito de “desinteresse” por parte destes autores. Todos o usam para esclarecer outros conceitos. Em Burke, o desinteresse serve para distinguir o “amor” e o “deleite” especificamente estéticos; em Hutcheson, “desinteresse” é o selo que distingue as operações do “sentido interno” da beleza. Teríamos de esperar pelo fim do século, e pela obra de Archibald Alison, para que se torne explícito que o desinteresse constitui um modo específico de atenção, um “estado mental” particular no qual organizamos as faculdades da imaginação e da emoção em torno da pura percepção. E é também com Alison que vemos explicitar-se uma outra ideia fundamental: a de que o estado de desinteresse envolve, paradoxalmente, um empenho muito próprio. A atitude que Alison descreve como “desocupada” (“vacant and unemployed”) não é apática ou vaga. A apreciação devida não se atinge com uma mente fatigada mas com vigilância e controlo, à mistura com fluidez e sensação de facilidade, à mistura com uma certa “liberdade”, como dirão os autores alemães. Por outro lado, se os autores anteriores identificavam possíveis entraves ao desinteresse no próprio conteúdo da obra de arte, Alison faz depender a experiência estética exclusivamente da condição do sujeito. A *Vénus* de Medici ou o *Apolo* de Belvedere podem não ser objectos de percepção estética se neles preferirmos analisar “as dimensões, as proporções, o estado particular de preservação, a história da sua descoberta, ou ainda a natureza do mármore de que são feitos.”

Num outro britânico, Addison, encontramos reforçada a ligação do desinteresse à sua faculdade, a imaginação. A imaginação é tida como a faculdade capaz de

neutralizar a “atenção de pensamento” e a “aplicação da mente”, isolando o sujeito na simples percepção e negando ao belo a condição de “demonstração” seja do que for. Na verdade, e para todas as artes, inclusivamente as literárias, só quando o raciocínio discursivo cede o lugar à imagem é que podemos experimentar o belo: “(...) uma verdade no entendimento é como que reflectida na imaginação; somos capazes de ver algo semelhante a cor e a forma numa noção.” Mais ainda: o próprio acto cognitivo de comparar duas ideias (como numa metáfora) pode rapidamente dar origem aos “prazeres secundários da imaginação”, assim que o sujeito se puder afastar de qualquer desejo de arresto.

Este ponto conduz-nos a uma constatação importante. Da inauguração inglesa do tema ressaí uma consequência que terá, igualmente, o seu eco ao longo da posterior teoria da arte. A “harmonia” é vista, desde logo, por Shaftesbury como uma das vias que cruza a noção de desinteresse: desligar-se das circunstâncias é predispor-se a contemplar harmonias que não são comuns; mas o carácter incomum desta harmonia ajuda também a isolar o sujeito dessas mesmas circunstâncias. Sintomaticamente, quando Shaftesbury atinge o ponto de apresentar um modelo de plena adequação entre experiência desinteressada e harmonia estética, ele revela, uma vez mais, a sua costela platónica e fala da “beleza divina dos números que compõem a harmonia proporção e concórdia que suportam a natureza universal” (na mesma linha de descendência, Hutcheson propõe como modelo para a sua “unidade na diversidade” a harmonia cosmológica da Via Láctea). Harmonia com uma aura matemática. Resultado? O sensorial é deixado de fora. Curiosamente, a autonomia do “estética” faz-se contra o significado do “estésico” pois aos sentidos não é dado captar esta harmonia superior. As qualidades secundárias da beleza material, a simples sensação de cor ou de timbre, o aroma do chá e o gosto do camarão, como critica Stolnitz, ficam excluídas. Há, por

assim dizer, um ênfase excessivo naquilo que são os aspectos formalizados do belo (supostamente, aqueles que mais nos afastam das circunstâncias, logo, aqueles que mais incentivam o desinteresse) e um menosprezo pelo que é belo na e pela simples materialidade.

As teorias do desinteresse iriam desembocar no formalismo estético. A sua oposição à avaliação da arte segundo critérios éticos assenta em quatro argumentos fundamentais.

Em primeiro lugar, o formalismo baseia-se sobre o chamado argumento do denominador comum: qualquer critério classificativo ou avaliativo que tentemos aplicar a um objecto de arte deve ser aplicável a toda a arte. Relativamente ao critério classificativo, os formalistas concluíam que apenas a exibição da forma poderá servir como elemento comum a toda a arte; relativamente à adopção de critérios classificativos, e uma vez que nem todas as obras de arte possuem uma dimensão moral, seria forçado tentar avaliar toda a arte de um ponto de vista moral.

Em segundo lugar, a arte não pode ser tomada como um instrumento de moralidade. Roger Fry estabeleceria como base da demarcação entre arte e não arte, justamente, a célebre distinção entre a “vida responsiva” e a “vida imaginativa”. É o corte com a esfera das consequências morais que caracteriza a experiência estética e, portanto, qualquer tentativa de avaliação da arte em função das suas consequências morais constituía um colapso dessa demarcação e punha em questão o rigor da classificação.

Em terceiro lugar, o formalista defende que sabemos ainda muito pouco sobre as consequências comportamentais do consumo da arte e não sabemos nada sobre como calcular as consequências da arte para a moralidade. Não parece haver uma relação causal linear entre cultura artística e integridade moral nem vice-versa.

Em quarto lugar, o formalista não espera que a arte proporcione uma qualquer educação moral ou cívica. Mesmo que a arte veiculasse um *ethos* moral de um modo proposicional (isto admitindo que a arte nos “diz” sempre alguma coisa), os seus ensinamentos seriam ridiculamente triviais. Se compararmos a trivialidade da *Ode à Alegria* de Schiller com a música que Beethoven para ela escreveu facilmente concluiremos que entre as duas há uma grande discrepância a nível artístico. Quem será capaz de defender que o valor estético da *Nona Sinfonia* é determinado pela bondade da sua mensagem de fraternidade universal? Por outro lado, é inegável que há objectos de arte que foram ou são importantes do ponto de vista da educação moral de uma dada época mas que não deixam, por isso, de ser arte medíocre. *A Cabana do Pai Tomás* é uma obra importante se considerarmos o seu papel na evolução das mentalidades, mas as suas virtudes morais não chegam para tornar Harriet Beecher Stowe numa grande escritora.

2. O eticismo

Oposta à defesa do “desinteresse” da arte, encontramos a perspectiva daqueles que defendem uma relação profunda entre a arte e o *ethos* moral. O eticismo estético é muito matizado e pode ser sub-dividido em três grandes grupos: os platonismos e utopismos de vária ordem, o eticismo de origem humeana e o moralismo moderado contemporâneo.

2.1. O platonismo

A postura crítica de Platão em relação à arte é uma componente essencial da mais clássica das teorias estéticas ocidentais. A sua reserva desconfiada em relação à actividade artística seria retomada por Rousseau, Tolstoy ou George Bernard Shaw. Concretamente em Platão e n' *A República*, o anátema lançado pela filosofia sobre a arte decorre segundo dois grandes argumentos, que, de certo modo, se contradizem. Chamemos ao primeiro, o Argumento Ético, e ao segundo, o Argumento Ontológico.

O argumento estritamente ético encontra-se ao longo dos Livros II e III: a arte é funesta porque, sendo imitação do real, quase nunca imita os bons modelos. Em rigor, este argumento começa por manifestar uma preocupação não tanto com o objecto de arte em si, ou com os efeitos que o mesmo poderá ter sobre o espectador, mas antes com o tipo de pessoa que cria arte. A evolução humana faz-se no sentido da especialização das tarefas e da divisão social do trabalho. De facto, uma vez que “cada um de nós não nasceu igual a outro, mas com naturezas diferentes, cada um para a execução da sua tarefa” (370b) é de todo em todo conveniente que cada um de nós se dedique a fazer “uma só coisa, de acordo com a sua natureza e na ocasião própria, deixando em paz as outras” (370c). Ora, o artista é o contrário desta tendência para a especialização. Como imitador, ele aparenta conhecer todos os ofícios, do carpinteiro ao comerciante e do guerreiro e ao político, daqueles que representa, ou cujas obras representa, nas suas criações. Mas se é “impossível que uma só pessoa exercite na perfeição diversas artes” (374c), então há algo de intrinsecamente instável e ilusório na actividade de qualquer artista.

Aquele que é essencialmente um mentiroso profissional, pratica, naturalmente, a “mentira sem nobreza”, que, tradicionalmente, encontramos nas fábulas de Hesíodo e de Homero e que consiste na descrição “do modo de ser de deuses e heróis” (377e) em total desconhecimento daquilo que se pretende retratar. Os deuses que encontramos

nesses relatos são seres mesquinhos, violentos e descontrolados, e a metamorfose parece ser a sua essência. É normal que assim seja pois a peripécia e a alteração criam tracção literária e atraem o público. Mas o que é realmente divino e bom não se altera nem metamorfoseia, logo o verdadeiro deus só tem uma forma e não mente, não suplica nem se lamenta, e também não ri porque “alguém que se entrega a um riso violento sofre igualmente uma mudança violenta” (388e). É evidente, portanto, que, sendo a vida da verdadeira divindade e do homem justo tão despojada de mutação e peripécias, ela não constitui um tema fácil ou atraente para a arte: “o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o carácter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender” (604e). Percebe-se então que o talento imitador do artista se dedique a imitar os modelos errados pois esses terão sempre um público fácil. Platão chega ao ponto de analisar o estilo da imitação, para encontrar um perigo particular no uso do discurso directo, quando “é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele” (393^a). O uso do discurso directo representa um caso particularmente intenso de imitação e deve ser cuidadosamente vigiado pois aquele que imita não deve “copiar afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve” (396d). É assim que o poeta não deverá utilizar o discurso directo, que o aproxima perigosamente do objecto imitado, quando imita a baixeza e o vício (395b), os escravos ou os homens perversos e cobardes, os loucos e os maus (396^a), ou mesmo as lamúrias e as paixões das mulheres (396d). A dificuldade em proceder a esta esterilização da referência ao indigno através do discurso indirecto leva a que Platão seja muito reticente à admissão na República da tragédia e da comédia: “para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível” (398b) limitado à imitação da fala do homem de bem. A mesma consciência

de que o imitador se transforma na coisa imitada conduzirá à proibição, na República, das harmonias lamentosas construídas sobre o modo mixolídio ou sintonolídio (398e).

O argumento ontológico irrompe mais tarde, no Livro X, e a sua contradição com o disposto nos Livros II e III, onde, apesar de tudo, a imitação é admissível, leva a que muitos comentadores considerem este Livro como uma incorporação posterior ao texto *d'A República*. Se a *realidade* é já uma imitação dos arquétipos ideais e se a vida autêntica nos deve aproximar, e não afastar, dessa autenticidade, num percurso intelectual e não sensual, porquê entregarmo-nos a objectos que são imitação do que já é aparência ao ponto de estarem “3 pontos afastados da realidade” (597e). Enredado no seu jogo de espelhos, tendo com os objectos uma relação deficiente, que não lhe dá a conhecer os utensílios como quando os utilizamos ou confeccionamos, “o imitador não saberá nem terá uma opinião certa acerca do que imita, no que toca à beleza ou fealdade” (602A). Se antes a imitação era controlada, agora já não há razões que advoguem a tolerância à “Musa aprazível na lírica ou na epopeia” (607A). A república de Platão dispensa a poesia ainda que abra uma possibilidade de recurso:

“Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce. (...) Concederemos aos seus defensores, *que não forem poetas*, mas amadores de poesia, *que falem em prosa*, em sua defesa, mostrando como é não só agradável como útil, para os Estados e a vida humana.” (607c-d; o itálico é meu)

2.2. Os eticismos de origem humeana

Este tipo de moralismo pretende que todos os defeitos morais de uma obra constituem também defeitos estéticos, e a sua tese fundamental pode encontrar-se resumida nesta passagem de David Hume:

“[Q]uando uma obra diverge dos nossos padrões morais, tal facto acaba por desfigurar a obra, constituindo uma deformidade real. Não posso, nem sequer devo, adoptar tais sentimentos, e seja como for que eu

tente desculpar o poeta, apelando aos costumes da sua época, por exemplo, eu não poderei jamais fruir da sua composição.” (Hume, 1757).

Tal sucede quando, por exemplo “costumes viciosos são descritos sem que sejam devidamente assinalados com as marcas distintivas da vergonha ou da desaprovação” (Hume 1757). O moralismo de tipo humeano não defende apenas que uma mácula moral pode constituir um problema estético; vai mais longe no sentido de afirmar que *todos* os defeitos morais são falhas artísticas. Ao passo que os moralistas platônicos acreditam que uma obra de arte imoral continua acessível e desfrutável, mesmo pelo espectador mais virtuoso, algo que acaba por ter consequências comportamentais relevantes (e que justifica a condenação platônica generalizada da arte), o moralismo humeano sustenta que o traço imoral constituirá um obstáculo incontornável à fruição da obra.

Shakespeare, Racine ou Corneille, por exemplo, foram acusados de não respeitarem um certo princípio aristotélico da justiça poética ao não serem claros na condenação do vício ou no elogio da virtude. Dizia Keats que “Shakespeare tinha tanto deleite num Iago como numa Imogen”. E Corneille defendia mesmo que o núcleo da grande arte dramática consistia em fazer com que, no palco, a virtude continuasse a ser amada mesmo quando não fosse recompensada, e o vício desprezado ainda que escapasse indemne. Ao contrário do que defenderia Hume, assinalar explicitamente o vício com a marca da desaprovação não seria nem necessário nem suficiente para determinar o modo como uma obra tenta retratar aquilo que está a descrever. Por isso, um crítico como Wayne Booth defenderia que “não interessa o quão ofensivos são certos pontos de vista [numa obra], porque jamais serão capazes de tornar ofensiva a obra a não ser que descubramos que eles constituem os pontos de vista do autor implícito” (Booth, 1988: 397), ou seja, que é sempre possível distinguir o que é descrito

numa obra e o que é defendido por essa obra, e que o crítico moralista terá de ter cuidado para não confundir o plano da descrição e o da prescrição.

Actualmente, o moralismo de tipo humeano encontra-se apoiado sobre três teses principais. A primeira parte de um apelo a uma espécie de sociologia das nossas avaliações estéticas para concluir que o eticismo é a teoria mais adequada (*the best-fit*) para descrever a relação entre moralidade e arte ao longo da tradição ocidental e na contemporaneidade. A segunda assenta em considerações cognitivistas sobre a função de um quadro de valores ético na produção da própria actividade estética. Uma terceira tese, mais directamente ligada a Hume, analisa a questão por via das respostas / reacções que uma obra consegue ou não despertar no seu público.

2.3. O moralismo moderado

O moralismo moderado constitui a mais divulgada das posições contemporâneas sobre a relação entre arte e moralidade, e é defendida, entre outros, pelo filósofo americano Noël Carroll. O moralismo de Carroll começa por contestar os argumentos dos autonomistas / formalistas chamando a atenção para o facto inegável de que pelo menos alguma arte importante é moral ou politicamente engajada, em desafio ostensivo ao argumento do denominador comum dos autonomistas: a arte sacra, a arte política, a arte de intervenção; observar esta arte sob a perspectiva de um “isolamento estético” seria tornar ininteligíveis tais objectos.

Acresce que, para a compreensão das obras de arte, o público comum emprega muitos tipos de raciocínios comuns, idênticos aos que nos assistem no dia-a-dia, e entre eles, o raciocínio moral. Tal significa há casos relevantes em que é praticamente inevitável proceder a uma avaliação ética quando temos experiências estéticas. Mais: o

artista conta muitas vezes com esse tipo de juízo moral com objectivos estritamente estéticos como sejam o de criar tracção diegética, supondo, por exemplo, que o público em geral irá sentir uma afinidade fácil com o protagonista injustiçado ou uma repulsa face ao vilão que viola um quadro de valores reconhecido. Por outro lado, a moralidade cumpre igualmente um papel fundamental no preenchimento de certo tipo de elipses narrativas. As narrativas são elípticas em vários sentidos, e pressupõem a capacidade do leitor de preencher os espaços propositadamente deixados em branco: a nível dos contornos do mundo ficcionado, da psicologia das personagens humanas mas também das emoções que são requisitos do texto: compreender a *Medeia* carece de se ficar horrorizado pelo seu acto; há todo um património cognitivo que o público tem de activar para poder entender uma ficção narrativa, e entre este património inclui-se uma certa dose de conhecimento moral.

Em todos estes casos, a arte não serve a vida mas serve-se da vida, e a moralidade estabelecida é um instrumento importante para a manipulação das reacções do espectador. O autonomista terá sempre muita dificuldade em lidar com este tipo de objectos. Aliás, o modo como alguma da arte mais importante é particularmente absorvente (e o carácter centrípeto das obras de arte é um elemento caro aos autonomistas) é explicado precisamente pelo modo como emprega a vida moral do seu público. Daqui se concluirá, que há muitas obras de arte que prescrevem naturalmente uma reacção moral, abrindo caminho a que faça sentido avaliá-las do ponto de vista moral, como no caso de todas as narrativas sobre questões humanas.¹

Visto de outro ângulo, isto significa que as narrativas proporcionam-nos oportunidades únicas para exercer os nossos poderes de reconhecimento e julgamento morais porque o próprio processo de entender a narrativa se torna um exercício de

¹ Cf. Carroll 1998.

poderes morais. E porque tais narrativas despertam, agitam e envolvem os nossos poderes morais é natural que as discutamos e falemos delas em termos éticos. Neste sentido, um universo importante de obras de arte constituem-se também como oportunidades para uma certa aprendizagem moral uma vez que, ao mobilizar o que já sabemos e já sentimos, a narrativa torna-se ocasião para um aprofundamento da nossa auto-compreensão, como quando se criam situações que encorajam o público a forjar uma nova conexão entre crenças morais anteriormente dispersas (e.g., *A estranha em mim*); é uma perspectiva *transaccional* ou *clarificacionista* sobre a relação entre a arte e a moralidade. Deste modo, alguma arte contribui para a nossa compreensão, i.e., para a capacidade de reconhecer e avaliar conexões inesperadas entre as nossas crenças ou de “encontrar o nosso caminho por entre a geografia mental do nosso próprio património cognitivo” (Carroll 1998).

Neste contexto, autoras como Iris Murdoch ou Martha Nussbaum (1990) defendem que, muitas vezes, possuímos no nosso património moral proposições gerais que são tão abstractas que não conseguimos ligar a situações concretas, o que dificulta a nossa relação com tais princípios; as narrativas fornecem-nos a possibilidade de o fazermos, à maneira do uso que os teólogos medievais faziam do *exemplum* no âmbito da educação moral: *Frankenstein*, de Mary Shelley, exemplifica o princípio rousseauiano segundo o qual o mal vem do condicionamento social e não da natureza; *Measure for Measure*, de Shakespeare, mostra como todo o poder corrompe; *The Golden Bowl*, de Henry James, (o exemplo trabalhado por Nussbaum) proporciona uma variação da ligação entre amor e sacrifício; *O deserto dos Tártaros* de Dino Buzzatti explora o absurdo de uma vida construída estritamente por dever, e em *O Cerejal*, de Tchekhov, presenciamos o contraste notável entre a vida prudente de Lopukhin e o brilho insequente e finalmente desesperado de Madame Ranevskaya.

Estas teorias, chamadas do particularismo moral, propõem então que a personalidade moral é formada a partir da percepção de casos particulares e não com base na assimilação de princípios gerais; a arte proporciona a oportunidade para tais percepções, ou então a possibilidade de um equilíbrio reflectido entre a ordem dos princípios gerais e a das percepções. Assim, as narrativas que aprofundam a nossa compreensão moral adquirem um valor moral, o que também contribui para a elevação do valor artístico da obra, na medida em que as narrativas que empregam o nosso entendimento moral se tornam, *ipso facto*, mais absorventes. Ao invés, as narrativas que pervertem ou confundem o nosso entendimento moral, ligando princípios morais a personagens dúbias, por exemplo, contrariam o modelo clarificacionista do moralismo moderado, sofrendo também uma desqualificação do ponto de vista estético.²

De notar que o modelo clarificacionista não pretende extravar ou prescrever linhas de conduta relativamente às eventuais, mas dificilmente avaliáveis, consequências comportamentais do consumo de tais obras de arte (como o fazem autores mais conservadores, ou de um moralismo mais radical, como Frank Palmer ou Roger Scruton). Para o moralista moderado, é suficiente concentrar-se sobre o próprio processo de consumo de tais obras numa análise, por assim dizer, funcionalista do papel da dimensão moral no trabalho de preenchimento diegético. Simplesmente porque para que uma obra adquirisse consequências comportamentais palpáveis seria necessário defender que o seu leitor ou espectador está sempre envolvido em imaginar-se no lugar da personagem, o que não constitui a norma no consumo de ficções narrativas.

Outra variante do moralismo moderado pode ser encontrada na obra de Berys Gaut, e concentra-se em torno do seu argumento da Resposta Conseguida ou Merecida (“Merited Response”), que se baseia no aviso humeano segundo o qual nos é impossível

² Carroll dá como exemplo desta perturbação moral a ligação estabelecida entre monstruosidade e homossexualidade em *O silêncio dos inocentes*.

adoptar sentimentos que consideramos imorais. O argumento é apresentado da seguinte forma:

1. A arte imoral exprime uma perspectiva ética perniciosa porque implica invocar atitudes e sentimentos que é errado ter, mesmo que seja só na imaginação (são as respostas não-éticas).
2. As respostas não éticas nunca são merecidas.
3. Ter respostas não merecidas constitui uma falha estética de uma obra.
4. Portanto, a arte imoral é esteticamente falhada: “o facto de termos razão para não responder da forma prescrita constitui uma falha estética da obra, ou seja, um defeito estético” (Gaut, 1998). E apesar de uma obra de arte poder prescrever uma dada resposta, não se segue que ela seja capaz de a alcançar: tal como há filmes de terror que não metem medo e há comédias que não têm graça nenhuma, também há obras que apresentam uma direcção moral que não é seguida pelo seu público.

Um exemplo semelhante é proporcionado pelo argumento a favor do moralismo cómico, de Elizabeth Anderson: “Uma pessoa pode rir-se de uma anedota racista, mas ficar embaraçada pelo seu riso. O seu embaraço reflecte o juízo segundo o qual o facto de se divertir com a anedota não constitui uma resposta adequada à anedota. A anedota não era genuinamente boa ou divertida, ela não merecia o riso.” (Anderson, 1993: 2). Ou seja, segundo Anderson ou Gaut, são considerações de ordem moral que nos mostram quando é que uma emoção é ou não é apropriada como reacção a uma anedota ou a uma obra de arte, e as emoções que consideramos não serem apropriadas não nos conduzem a emoções como o ser-se divertido ou comovido, ou seja, o tipo de emoções que normalmente procuramos obter na arte.

3. O imoralismo

E se os *distúrbios* morais de uma obra de arte forem uma condição necessária à sua plena compreensão? À partida, nem o convencionalista nem o moralista estarão preparados para responder, ou sequer aceitar, este tipo de questões. Mas elas fazem todo o sentido para os apoiantes do imoralismo, a terceira grande alternativa quando se contempla a relação entre arte e moralidade. O moralismo contemporâneo pode ser dividido em dois grupos principais: o imoralismo funcionalista e o anti-moralismo.

O imoralismo funcionalista de Lawrence Hyman defende que o valor da arte está no seu carácter subversivo e transgressivo. A arte que subverte ou contesta os nossos quadros é, portanto, intrinsecamente valiosa. A experiência estética vive de um “conflito necessário” entre a nossa reacção estética e a nossa resposta ética (admitindo que as duas podem ser polarizadas distintamente). Essa tensão é, simultaneamente, clarificadora do nosso quadro de valores e catalisadora da experiência estética porque se, por um lado, o poder estético de uma obra pode minar a nossa confiança num quadro de valores estabelecido, por outro lado, a resistência moral face à obra pode maximizar a sua intensidade estética: “devemos aceitar que os nossos juízos e atitudes morais fazem parte da reacção estética, mesmo quando permitimos que essa reacção literária resista a tais juízos” (Hyman, 1984: 150); “[A] subversão dos nossos juízos éticos pelo poema ou pela peça, e a sua resistência a tal subversão, a reafirmação da *sua* autonomia, mesmo quando estão a ser transfigurados em poesia, tudo isso deve acontecer simultaneamente” (*Ibidem*, 151).

Ao insistir sobre a condição da simultaneidade dos dois processos (repulsa ética e fruição estética) Hyman toca num problema que as teses moralistas têm dificuldade

em resolver, e que pode ser resumido da seguinte forma: *o tipo específico de repulsa ética que sentimos do decurso de uma experiência estética só se dá quando já há uma experiência estética*. Ou seja, o conceito específico de “arte imoral” não existiria se os filósofos que sobre ele escrevem não tivessem já sentido um fascínio pela obra que condenam. Não confessava o próprio Platão o encantamento que sobre ele exercia a arte que estava prestes a banir da sua República?³ Será que se referia a toda a arte da mesma maneira? Ou até mais ainda à *arte imoral*?

O imoralismo de Hyman é um oposto simétrico ao moralismo moderado, uma vez que, tal como o moralista moderado, também ele atribui um carácter funcional à repulsa ética, tendo em conta a tracção diegética de uma narrativa. No âmbito teatral, o efeito dramático requer em muitos casos a nossa desaprovação moral. Dois exemplos⁴: a tirada de Lear sobre a impossibilidade de julgar a conduta humana, onde a sexualidade humana é descrita como estritamente animal:

“I pardon that man's life. What was thy cause? Adultery?
Thou shalt not die: die for adultery! No:
The wren goes to 't, and the small gilded fly
Does lecher in my sight.”

E também de *O Rei Lear*, a passagem onde Lear torna grotesca a cegueira de Gloucester, quando este lhe pergunta se o conhece:

“I remember thine eyes well enough. Dost thou squiny at me?
No, do thy worst, blind cupid, I'll not love.”

Berys Gaut faz notar que o imoralismo de Hyman não responde à nossa questão central porque se dirige unicamente à nossa reacção face a personagens e a eventos na narrativa, esquecendo-se que uma coisa será descrever atitudes reprováveis sem as subscrever e outra, bem mais problemática, é a militância da obra ou do seu autor a favor de atitudes que sentimos como reprováveis, como o entusiasmo de Sade pela tortura e pela escravatura sexual em *Justine*. Mas a verdade é que o argumento de

³ Cf. *A República*, 607c.

⁴ Cf. Hyman 1984: 150 e 154.

Hyman vê-se exponenciado se transposto para este patamar mais genérico. Se a tracção diegética de uma obra estiver ligada a um sentimento de admiração pelo autor (ainda que putativo ou virtual), então será fácil verificar como uma tensão semelhante se poderá produzir entre essa admiração (que tem um papel relevante na produção do processo estético) e a repulsa pelo quadro moral da obra que ele produziu.

Passe a redundância, o anti-moralismo opõe-se aos argumentos típicos dos autores moralistas, como o argumento da resposta merecida, de Gaut, ou a defesa do moralismo cómico de Anderson. O imoralista contesta estas posições, fazendo notar que sentir vergonha ou culpa talvez seja a melhor reacção face a uma anedota racista, embora tal não signifique que a anedota não tenha piada. Mais ainda: tais sentimentos são cronologicamente posteriores a sentirmos a piada da anedota e, provavelmente, não surgiriam com tanta intensidade se a anedota fosse má à partida. Julgar uma anedota como ofensiva não resolve a questão do seu valor cómico, porque o que é ofensivo numa anedota pode ser, justamente, o que nela é hilariante e, nesse caso, *moralizar* a anedota é destruí-la. Em certo sentido, a não ser que se tenha apanhado a anedota, não é possível avaliar nem o seu humor nem o seu grau de ofensa.

O anti-moralismo assenta nesta base: o juízo de que é errado sentir uma dada emoção, ou que é errado divertirmo-nos ou fruirmos de algo que veicula tal emoção, é logicamente distinto do juízo de que uma resposta não é merecida (que a anedota não tem piada ou que a obra de arte é esteticamente falhada). Muitas emoções, incluindo o divertir-se, não são sensíveis às considerações morais. A questão central é a de saber se o divertimento da anedota ou da comédia está assegurado ou garantido. Ora, as considerações morais sobre se é errado divertir-se com a anedota não têm nada a ver com a garantia do divertimento.

É verdade que, por vezes, os valores cognitivos, morais e estéticos de uma obra estão intrinsecamente ligados. Mas também é verdade que a imoralidade de alguma arte (aquela que Daniel Jacobson apelida de “arte incorrigível”⁵) é igualmente inseparável do seu valor estético. Se assim for, então é tão errado afirmar, como fazem os autonomistas, que a imoralidade de uma obra é uma característica adventícia, como defender, como fazem os moralistas, que a obra seria melhor se não fosse moralmente dúbia.

Ainda segundo o moralismo moderado, se, por exemplo, o protagonista de uma tragédia for demasiado vicioso ao ponto de não permitir que sintamos qualquer simpatia por ele, então o público não sentirá medo ou piedade pela sua queda, o que, em rigor, poderá boicotar a tracção diegética que o enredo deve sustentar. Ao que o anti-moralista contrapõe que é exagerado concluir daqui que sempre que as personagens de uma obra, ou a sucessão das peripécias, não garantem as respostas que são necessárias para a obra ter sucesso, tal constitui uma falha estética. Ainda segundo o imoralista, uma tal conclusão confunde as respostas dos espectadores relativamente às personagens ou ao enredo de uma ficção, e a resposta dada à obra como um todo. E mesmo relativamente ao modo como reagimos perante certas personagens, devemos ter bem em conta que as normas que se aplicam às nossas respostas relativamente a eventos ou a personagens ficcionais não se aplicariam caso eles fossem reais.

A arte pode ter sucesso mesmo quando, ou exactamente porque, apresenta o seu tema de uma forma distorcida ou sob uma luz malévola.

O moralismo de extracção humeana parte da consideração de Hume segundo a qual eu “não posso, nem devo” partilhar dos sentimentos de uma obra eticamente reprovável.⁶ Mas aqui Hume não faz a distinção devida entre o “eu posso” e o “eu

⁵ Cf. Jacobson, 1997: 179-187.

⁶ Cf. Hume, 1757: 152.

devo”, ou seja, entre a dimensão psicológica e a normativa. Por exemplo, no modelo de Noël Carroll, o facto de um determinado público não ser capaz de se envolver com uma obra moralmente ambígua pressupõe que esse público corresponde a um sujeito epistémico ideal: que não só é altamente discriminativo no seu juízo (seguindo a característica da “delicadeza de gosto” humeana) como também infalivelmente correcto nos seus juízos morais. Mas, como faz notar Daniel Jacobson (Jacobson, 1997: 188), a hipersensibilidade moral também existe e pode tornar-se um problema no acesso às obras: o próprio Hume queixava-se do carácter rude dos heróis gregos e do modo como o teatro francês estava desfigurado pela intolerância católica face a todas as outras culturas religiosas (Hume, 1757: 153); Kendall Walton acreditava que *O triunfo da Vontade* só poderia inspirar desprezo e repulsa.⁷ Se distinguirmos a questão de saber como será moralmente permissível a um público responder adequadamente a uma obra da questão de como se *deve* responder, i.e., de como esse esteta epistémico ideal responderia à obra, então é possível começar a compreender porque a falha moral da obra não conduz necessariamente (embora, provavelmente, devesse fazê-lo) à impossibilidade de uma fruição esteticamente adequada da obra. Ora, se não estivermos disponíveis para tentar imaginar o que a obra nos prescreve, então não estamos em situação de avaliar o seu valor estético, do mesmo modo que, se eu não *apanhar* a anedota, também não estou em condições de avaliar o seu humor. A sensibilidade moral revela-se, então, um vício epistémico e uma falsa delicadeza.⁸

Regressemos ao exemplo de *Triunfo da Vontade* e a Kendall Walton, que considera que o valor estético do documentário é moralmente inacessível e que a sua inacessibilidade “conta, quer como defeito estético quer como falha moral” (Walton,

⁷ Cf. Walton, 1994: 30-34.

⁸ Cf. Jacobson, 1997: 190.

1994: 34). O preço elevado dos bilhetes para a ópera também a torna um espectáculo pouco acessível à uma grande parte da população. Mas a ninguém ocorrerá considerar o preço dos bilhetes um “defeito estético”. Do mesmo modo, o anti-moralista pode conceder que a inacessibilidade moral de certas obras pode ser considerada um defeito, mas não vê razões para admitir que isso constitui um defeito *estético*. Aliás, só estaremos em condições de fazer o levantamento das falhas propriamente estéticas da obra se tivermos acesso a ela em primeiro lugar (tal como só estaremos em condições de avaliar a excelência de um concerto se tivermos dinheiro para comprar o bilhete).

A este respeito, Daniel Jacobson resume a posição do anti-moralista, recordando o célebre *sketch* da anedota mortal dos Monty Python, a anedota que mata todo aquele que a ouve integralmente: é um absurdo sustentar que o carácter fatal da anedota, que a torna, em certo sentido, *inacessível*, a torna, por isso mesmo, menos divertida...

4. Moral da história?

Perante uma obra moralmente dúbia, a plateia moralmente sensível tem duas atitudes possíveis: (1) fruir exclusivamente a beleza formal da obra, como defende o autonomismo, ou (2) negar-lhe qualquer valor estético, como advogam as várias propostas do eticismo. A segunda resposta implicaria, por exemplo, considerar que *Triunfo da Vontade* não teria mais valor do que todos os produtos do *kitsch* nazi. Sobre a atitude (1), e ainda relativamente ao caso concreto de Leni Riefenstahl, no seu célebre ensaio “Fascinating Fascism”, Susan Sontag construiu um caso fortíssimo contra a redução das obras da realizadora alemã a meros engenhos formais: pelo contrário, a força da obra está na continuidade e coerência das suas ideias estéticas e políticas. A

obra é propriamente *incorrigível* porque os seus defeitos morais são inseparáveis do seu valor estético: expurgar a sua maldade moral seria apagar a obra.

Por outro lado, os moralismos de tipo humeano parecem partir do princípio segundo o qual o entendimento moral só pode ser aprofundado mediante obras moralmente correctas. Mas a verdadeira compreensão ética não nasce de um qualquer ponto de Sírío mas da justaposição de várias perspectivas éticas e da capacidade de imaginar a partir dessa variedade de pontos de vista, sem esquecer aqueles que nos parecem moralmente distorcidos. No limite, a ética visa a determinação do que devo ou não devo fazer e assenta no poder da minha imaginação. Uma das valências da arte é, precisamente, aumentar os dados com os quais eu imagino. Ao contrário do que defende Hume, “eu posso” imaginar o lado negro ou reprovável que compõe uma obra de arte. E é nessa possibilidade que radica o valor estético das obras de arte, incluindo a mais fascinante da arte imoral.

Finalmente, a arte incorpora e transforma em elementos estéticos as circunstâncias que a envolvem, incluindo a biografia do seu autor e as suas opiniões políticas e atitudes morais. Ao incorporá-las, transcende-as, não se tornando delas um mero repositório ou manifesto. Com o tempo, até os SS de Riefenstahl seguirão este caminho.

Bibliografia

Allentuck, Marcia, “A note on Eighteenth-Century ‘Disinterestedness’ “, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, nº1, Outono 1962, 89-90

Anderson, Elizabeth (1993), *Value in Ethics and Economics*, Cambridge (Ma.): Harvard University Press, 1993

Booth, Wayne (1988), *The company we keep: An ethics of fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988

Burke, Edmund, (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press, 1992

Carroll, Noël (1998), “Art, narrative and moral understanding”, in *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Gaut, Berys (1998), “The ethical criticism of art”, in *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Gaut, Berys, “Art and ethics”, in *The Routledge Companion to Aesthetics*, (B. Gaut e D. Lopes (eds.)), Londres: Routledge, 2001

Hume, David, (1757), “Of the Standard of Taste”, in *David Hume - Selected Essays*, (Copley, E. e Edgar, A. (eds.)), Oxford: Oxford University Press, 1993, pp.133-154

Hyman, Lawrence (1984), “Morality and Literature – The necessary conflict”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 24, nº2, Primavera 1984, 149-155

Jacobson, Daniel, “In praise of immoral art”, *Philosophical Topics*, vol. 25, nº1, Primavera, 1997, 155-199

Kieran, Matthew, “Art, imagination and the cultivation of morals”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, nº4, Outono, 1996, 337-351

Nussbaum, Martha (1990), “‘Finely aware and richly responsible’: literature and moral imagination”, in *Love’s Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990

Platão, *A República* (tradução: Maria H. R. Pereira), Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1987

Saisselin, Rémy, “A second note on Eighteenth-Century ‘Disinterestedness’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, nº2, Inverno 1962, 209-210

Schiller, Jerome, “An alternative to ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nº3, Outono 1963, 295-302

Sontag, Susan, *A Susan Sontag Reader*, Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1982

Stolnitz, Jerome, “On the origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, nº2, Inverno 1961, 131-143

Stolnitz, Jerome, “A third note on Eighteenth-Century ‘Disinterestedness’”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, nº1, Outono 1963, 69-70

Walton, Kendall (1994), “Morals in fiction and fictional morality”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 68, 1984: 27-50